

ACTAS DEL XV CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL DE HISPANISTAS
“LAS DOS ORILLAS”

*Monterrey, México
Del 19 al 24 de julio de 2004*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS
TECNOLÓGICO DE MONTERREY
EL COLEGIO DE MÉXICO

México, 2007

MÚSICA PARA TEXTOS POÉTICOS DE LA EDAD DE ORO. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Cuando los musicólogos transcribimos y ponemos en partitura cualquier composición poético-musical de la Edad de Oro, cualquier pieza perteneciente al repertorio de música civil que comprende diversos géneros poéticos como letras, letrillas, romances, villancicos, décimas, coplas y otras tipologías similares, agrupadas todas ellas bajo el cómodo epígrafe —de carácter más musical que literario— denominado *tonos humanos, tonos a lo humano*, o simplemente *tonos*, cuando estamos realizando esa tarea, digo, nos interesa saber enseguida cómo suena aquella música. Y una vez que hemos conocido la melodía, hemos descubierto la armonía y el artificio contrapuntístico empleado por el compositor y hemos penetrado, con mayor o menor fortuna exegética, en la interpretación de la simbiosis expresiva entre texto poético y texto musical, así como en la cabal comprensión del circuito artístico que genera esa pieza en cuestión¹, entonces es cuando los musicólogos solemos cuestionarnos a qué nos suena aquella melodía, cuál puede ser su origen o procedencia, en qué repertorio la podríamos incluir². Y nos contestamos a nosotros mismos, por lo general con mayor intuición musical que convicción musicológica, sugiriendo tres ámbitos que intentan confluir en la procedencia del referente melódico: en la inspiración directa del compositor (circunstancia observable a partir del artificio de la melodía, de su ambición artística o de su virtuosismo técnico); en el acervo popular o tradicional (circunstancia observable en el *sabor* tradicional de la melodía, en su simplicidad expresiva, en su deliciosa ingenuidad, en la limitación de sus recursos técnicos); o, por último, en esa especie de magma sonoro que envuelve al compositor en esta época de la historia de la música, en esa coine musical donde todo se amalgama: lo culto con

¹ Véase LOLA JOSA y MARIANO LAMBEA, “Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 29-78.

² Otorgamos primacía incuestionable a la melodía porque, en muchos tonos humanos es el elemento expresivo más importante, sobre todo, en aquellos en los que el texto refiere estados de dolor y lamentos por amor, y, en consecuencia, la música es considerada ahí como un discurso afectivo. En estos casos no tiene importancia el hecho de que la melodía esté ensamblada en un conjunto polifónico y pueda dar la sensación de que pierde cierto protagonismo (*ibid.*, p. 48).

lo popular; la inspiración propia con la cita intertextual o el préstamo ajeno; el tópico o lugar común con el recurso expresivo original, ya sea buscado conscientemente o hallado imprevistamente.

Los filólogos, cuando observan una cita o referencia tradicional (cancioncilla, villancico, refrán, etc.) insertada en un poema, rápidamente la detectan y la confrontan con los repertorios indizados que tienen a su alcance, al objeto de averiguar la fuente literaria exacta donde se halla, y proceder después con su investigación³. Los musicólogos no tenemos ningún catálogo de melodías de la época que nos ocupa, aunque es verdad que disponemos de numerosos cancioneros musicales populares de todas las regiones de España recogidos por musicólogos folkloristas⁴ y de ediciones modernas de cancioneros poético-musicales de la Edad de Oro o de obras misceláneas y antologías de este mismo repertorio⁵. En todas estas recopilaciones hay cantidades ingentes de música, melodías de todo tipo que convendría reunir en un corpus y ordenarlas sistemáticamente para tener a nuestra disposición unos materiales “que nos permitan, en un momento concreto de la investigación, atribuir a su autor alguna composición de las tantas y tantas que aparecen anónimas en este repertorio, así como intentar la cronología aproximada de alguna de ellas o fijar su grado de arcaísmo o modernidad”⁶. Nada de esto podemos llevar a cabo los musicólogos, al menos, de momento, y la realidad es que ante un giro melódico determinado, ante una frase musical, o, incluso, ante una melodía que se nos ha podido transmitir completa o incompleta, debemos guiarnos por nuestra propia experiencia, formación e intuición “para observar sus correspondencias, concordancias, tópicos, lugares comunes, préstamos, reutilizaciones, etc.”⁷.

Por mi parte, sustituyo esa poco gratificante realidad por una premisa que, espero, pueda funcionar en mi intento de averiguar datos sobre los

³ Citamos como repertorio paradigmático MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987. Al término de este trabajo no nos ha sido posible consultar la nueva edición de esta obra cuya referencia completa es *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM-El Colegio de México-F.C.E., México, 2003, 2 ts.

⁴ Véase EMILIO REY GARCÍA, *Bibliografía de folklore musical español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1994.

⁵ Estos cancioneros poético-musicales se hallan vaciados en MARIANO LAMBEA, *Íncipit de poesia española musicada ca. 1465-ca. 1710*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2000.

⁶ JOSA y LAMBEA, *op. cit.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

referentes melódicos de los tonos humanos. Premisa, valga decirlo, no exenta de cierto matiz axiomático y que enuncio de la siguiente manera: en principio, a una poesía rica en imaginación, en complejidad conceptual y en recursos estilísticos variados le suele corresponder una música original elaborada con idénticos planteamientos expresivos; y a una poesía de corte tradicional que bebe del venero lírico popular se la acostumbra a realzar a través de una música que también pertenece al ámbito popular o, al menos, popularizante⁸. Todo esto dicho con las naturales reservas que impone la dinámica de la propia investigación, ya que, en ocasiones, algunas piezas concretas pueden desdecir este planteamiento.

LA TRADICIÓN

La aportación de Francisco Salinas

Para el objetivo que me he propuesto en el presente trabajo trataré de demostrar ahora, con un ejemplo concreto, pero paradigmático, cómo el compositor Mateo Romero, llamado el “Maestro Capitán” (ca. 1575-1647)⁹, se inspira en el inicio melódico de una canción popular para componer un tono humano de calidad musical incuestionable, teniendo en cuenta, además, que el texto de ese tono es de Lope de Vega, el cual, por su parte, glosó el primer verso de esa cancioncilla tradicional en unas décimas. Es decir que, músico y poeta bebieron de fuentes tradicionales, musicales el uno, líricas el otro, y ambos glosaron, comentaron y recrearon el íncipit tradicional gracias a su talento artístico e impulso creador. Constataremos, pues, esa espléndida intertextualidad poético-musical¹⁰ y esa extraordinaria fusión artística y expresiva entre tradicio-

⁸ Véase JOSÉ M. ALÍN, “Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI”, en PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 137-157.

⁹ Véase PAUL BECQUART, “Romero, Matheo”, en EMILIO CASARES RODICIO (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, t. 9, pp. 381-383.

¹⁰ Cf. MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, en M. A. VIRGILI BLANQUET et al. (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid 20-21 y 22 de febrero, 1995), V Centenario Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1997, pp. 169-171.

nalidad y modernidad que animan y enriquecen estéticamente bastantes tonos humanos de la Edad de Oro¹¹.

El célebre teórico y organista Francisco Salinas (1513-1590)¹² incluyó en su tratado *De musica libri septem* (1577)¹³, con la intención de “ejemplificar, con cánticos hispánicos, el *tipo* métrico”¹⁴, casi un centenar de referencias tradicionales¹⁵, entre las que figuran melodías más o menos completas, fragmentos de melodías, pequeños incisos melódicos o citas poéticas sin música. Algunas de esas melodías ya habían merecido la

¹¹ En este sentido, para la poesía, cito un párrafo de MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 245: “El enorme éxito de la nueva poesía se debe en parte al genio y a la fama de Lope. Pero se debe también, sin duda, al arraigo de aquella poesía en la tradición folklórica medieval, a su carácter *semi-popular*. La letrilla, el romance y la seguidilla, las tres manifestaciones principales de esa escuela, eran recreaciones de formas antiguas, conocidas de todos. Tenían el doble atractivo de ser viejas y a la vez modernas, de combinar los moldes familiares con un espíritu original, de satisfacer conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación”. Y, para la música, uno de Judith Etzion en su edición crítica *El Cancionero de la Sablonara*, Tamesis Books, London, 1996, pp. xlix-l: “En el contexto particular de los cancioneros españoles, el *Cancionero de la Sablonara* se sitúa como un ‘clásico’, ya que representa una etapa madura de refinamiento y cristalización musical. Manifiesta, ante todo, la confluencia de los diversos idiomas musicales populares o popularizantes que surgieron a comienzos del siglo XVII... La textura polifónica subyacente en la mayoría de las obras del Cancionero es indicativa también de una tendencia de corte popular... Sin embargo, muchas obras asumen una alta calidad de refinamiento a través de un considerable enriquecimiento contrapuntístico, armónico y madrigalesco”.

¹² Véase CLAUDE V. PALISCA, “Salinas, Francisco de”, en *Diccionario de la música...*, t. 9, pp. 598-602. Véase también PALOMA OTAOLA, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Newbook Ediciones, Pamplona, 1997.

¹³ Existe edición facsímil: FRANCISCO SALINAS, *De Musica*, ed. Macario Santiago Kastner, Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel, 1958, y edición española: FRANCISCO SALINAS, *Siete libros sobre la música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Editorial Alpuerto, Madrid, 1983.

¹⁴ ALÍN, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵ Dice Fernández de la Cuesta en Salinas, *Siete libros...*, p. 17: “Los aportes de Salinas al conocimiento del folklore español de la época ya los había señalado F. Pedrell. Desgraciadamente, los ejemplos que trae son, en su mayoría, incompletos. Así y todo, su valor documental es muy grande”. Algunas de las melodías recogidas por Salinas han llegado prácticamente hasta nuestro días, como ha demostrado M. GARCÍA MATOS en su artículo “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*”, *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 67-84.

atención de músicos y compositores con anterioridad a la edición del libro de Salinas. Otras, posteriores, habían sido recreadas o arregladas en versiones polifónicas o instrumentales. Podemos constatar, en definitiva, que una treintena aproximada de esas melodías mereció la atención de los compositores con fines de cita, reutilización o dignificación. Entre ellas se halla la célebre "canción que se llama *Las quexas*".¹⁶

Margit Frenk recoge en su *Corpus*¹⁷ esta cancioncilla tradicional relacionando las fuentes correspondientes:

¿A quién contaré mis quexas,
mi lindo amor?
¿A quién contaré yo mis quexas,
si a vos non?

Salinas la incluyó en el libro VI de su tratado, dedicado a la rítmica. Desde su formación y espíritu humanista dice el célebre músico en el prólogo de su libro:

A los versos latinos hemos añadido versos en lengua vulgar, española, francesa e italiana, para demostrar que los versos y el metro pertenecen a todas las lenguas, o más bien que no es exclusivo de ningún idioma en particular, siendo así que incluso se encuentra en las modulaciones sin palabras. En cuanto a los cantos y tonadas en lengua vulgar, los hemos transcrito a notas y figuras modernas, tanto para poderlas cantar todos nosotros que estamos acostumbrados a ellas, cuanto para que se puedan distinguir las sílabas largas de las breves, en las lenguas vulgares que no tienen una cantidad fija, dentro del canto. Esto ni en latín ni en griego sería necesario, pero lo hacemos en gracia de aquellos que, aun sabiendo cantar, desconocen la cantidad específica de cada sílaba. Por lo cual, así como en la ciencia armónica es necesario demostrar la verdad a través de los

¹⁶ SALINAS, *De Musica*, p. 326. SALINAS, *Siete libros...*, p. 568.

¹⁷ FRENK, *op. cit.*, pp. 177-178, y *Suplemento*, p. 17. FRENK (p. 178) señala un "paralelo románico" de esta pieza "con música parecida a la que trae Salinas" en una fuente francesa de alrededor del siglo XIII recogida por NICO H. J. VAN DEN BOOGAARD en *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début de XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969, refrán 387 que dice: "Cui lairai ge mes amors,/ amie, s'a vos non?" Sin embargo, en esta colección no viene ninguna música. Ignoramos dónde puede haber visto esta música la estudiosa mexicana.

números y de sus proporciones, así en la rítmica nos vemos obligados a expresarnos por medio de notas y de figuras¹⁸.

En el capítulo X que lleva por título “De los metros anapésticos y sus diversas especies”, Salinas incluyó la canción que nos ocupa al objeto de aplicar el esquema rítmico del “trímetro braquicataléctico”, el cual “consta de dos dipodios y un pie simple”¹⁹, a la duración de las notas de las *quexas*. En efecto, si se nos permite adaptar “la doctrina cuantitativa de sílabas largas y breves”²⁰ al texto recogido por Salinas (no al recogido por Frenk, puesto que ahí falta el pronombre personal “yo”), observaremos cómo el primer dipodio “¿A quién contaré yo” está formado por dos anapestos:

¿A	quién	con	ta	ré	yo
U	U	—	U	U	—

El segundo dipodio “mis quexas, mi lin-” está formado por un espondeo y un anfibraco:

mis	que	xas,	mi	lin-
—	—	U	—	U

¹⁸ SALINAS, *Siete libros...*, p. 32. Por su claridad copio este párrafo de JOSÉ TERUEL, “Contextos e implicaciones literarias en *De musica libri septem* de Francisco Salinas”, *Edad de Oro*, 22 (2003), p. 89: “Como es bien sabido, el ritmo de la poesía latina depende de la cantidad silábica; mientras que en las lenguas romances este criterio deja de tener valor, al no existir la diferencia entre sílabas largas y breves. Salinas no intenta aplicar a la poesía romance el ritmo cuantitativo, sino a los sonidos musicales que forman parte de las melodías populares. Por esta razón, junto a los versos latinos coloca fragmentos de canciones castellanas, no porque sus formas métricas sean idénticas, sino porque las melodías de estas canciones populares corresponden al esquema rítmico de los versos latinos”.

¹⁹ SALINAS, *Siete libros...*, pp. 561-572. “Braquicataléctico, se dice de un metro que tiene al final un silencio de la mitad de un pie” (*ibid.*, p. 769). “Dipodio, grupo de dos pies” (*ibid.*, p. 770).

²⁰ Véase T. NAVARRO, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 25.

Y el pie simple “-do amor?” está formado por un espondeo (téngase en cuenta la sinalefa):

-do_a mor?

— —

Idéntica estructura métrica se aplica a los dos últimos versos del poema “¿A quién contaré yo mis quejas,/ si a vos non?”. La música es diferente únicamente en sus cuatro últimas notas.

Para que nos hagamos una idea del ritmo musical de esta melodía, conviene observar que la duración de las sílabas viene referida por Salinas de la siguiente manera: “El mínimo espacio que en la actualidad ocupa la sílaba breve, los antiguos lo llamaron muy bien tiempo uno, y, a partir de este tiempo uno, sacaban el número. Pues así como en los números el primer avance es del uno al dos, así sucede en las sílabas. Y como en éstas procedemos de la breve a la larga, la larga debe tener el doble de tiempo”²¹. Y en relación a la notación musical el teórico burgalés establece la siguiente correspondencia entre notas o figuras musicales y sílabas: “los sonidos que responden a las sílabas breves, con las figuras mínimas, y los que responden a las largas, con las semibreves”²². En nuestro sistema de notación musical actual la mínima corresponde a la blanca y la semibreve a la redonda, y, de la misma manera, la duración de la semibreve (redonda) es el doble de la mínima (blanca).

La tonada popular tiene un ámbito de una octava y presenta unos giros melódicos de evidente *sabor* tradicional. Es muy significativo, por ejemplo, el intervalo de tercera menor que se da al final de la primera parte de la melodía. También es significativa su disposición modal: la primera parte puede estar escrita en el modo o tono de Mi, pero la segunda parte tiene el final en Do. También podemos concluir diciendo que la canción está escrita en el tono de Do, con un ámbito que va desde el Do2 al Do3 y que no presenta alteraciones en la armadura²³.

²¹ SALINAS, *Siete libros...*, p. 422.

²² *Ibid.*, p. 423.

²³ Cf. *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, ed. Luis Robledo Estaire, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, Madrid, 2004, pp. 48-49.

La aportación de Lope de Vega

Lope de Vega (1562-1635) dejó escrito, en su poema preceptista *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que "las décimas son buenas para quejas"²⁴. Con anterioridad, en la novela pastoril *Arcadia* (1598), el poeta ya había puesto en práctica la observancia contenida en ese endecasílabo y había incluido cinco décimas en boca del pastor Olimpio. Copio el párrafo que nos interesa, y a continuación las décimas:

Desesperóse Olimpio de ver favorecido a Menalca con una flor que de su guirnalda le había dado Isbella; y así en todo el camino no habló palabra, sino, mirándola a hurto de los otros pastores, daba de cuando en cuando unos mudos sospiros en que sin lengua reprehendía su ingratitud y mudanza; que antes que la pastora hubiese visto a Menalca dicen que agradecía la voluntad de Olimpio; pero cuando la mujer aborrece lo que algún tiempo le agradó, es mucho peor que si siempre lo hubiese aborrecido. Al fin, persuadido Olimpio de la fuerza de su mal, quiso darle a entender cantando así²⁵:

[1.] ¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oíllas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
Y ¿adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas;
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

[2.] Si el largo tiempo no fuerza
mis agravios y tus daños,
en la mitad de mis años
habré de morir por fuerza;
que si la vida se esfuerza
con una flaca esperanza,
vana fue la confianza

²⁴ LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. y est. prel. de Juana de José Prades, CSIC, Madrid, 1971, p. 297. Para más datos sobre este endecasílabo véanse las pp. 193-197.

²⁵ LOPE DE VEGA, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, pp. 185-187.

de pensar que una mujer,
 en dejando de querer,
 deje de tomar venganza.

- [3.] Porque de varios caminos
 has hecho prueba en mi fe;
 que quien sin pasión los ve,
 dice que son desatinos.
 Vuelve tus ojos divinos
 a mis lágrimas humanos,
 que vengarse es de tiranos;
 baste que para mi mengua
 remita el tiempo a mi lengua
 los agravios de tus manos.
- [4.] Yo me acuerdo, hermosa Isbella,
 y estas selvas son testigos,
 que juramos ser amigos
 junto a questa fuente bella;
 y que mirándote en ella,
 por más señas, te di aviso
 del loco amor de Narciso;
 mas ¿qué mayor que querer
 persuadir una mujer
 que aborrece lo que quiso?
- [5.] De este mi penar se arguye,
 según le tengo por fuerte,
 que aun hasta la propia muerte
 de los desdichados huye;
 el alma me restituye,
 si la estimas en tan poco;
 pero en vano te provoco,
 que, puesto que me la des,
 no querrá vivir después
 en aposento de loco.

Como bien señala Morby, estas décimas “vienen a ser una especie de glosa de un verso inicial antiguo y ya popular en días de Lope”²⁶. O sea, que lo que el Fénix hizo fue recurrir al acervo popular, al inicio de un

²⁶ *Ibid.*, p. 185, n. 112.

cantarcillo conocido por todos, para glosarlo líricamente e insertarlo en un marco pastoril como es la *Arcadia*.

1.3 La aportación de Mateo Romero

Tratemos ahora del comportamiento de la música. En primer lugar cabe preguntarse qué melodía cantaría Olimpio en la ficción literaria, qué música vendría, quizá de manera inconsciente, a la mente de Lope cuando hizo que el pastor cantara sus quejas. Sin duda, la que conocían todos, la que Salinas fijó en su tratado como canción quejosa por antonomasia, aquella que el propio tratadista calificaba de “tan conocida música”²⁷ y que su utilización era destinada exclusivamente para el estribillo. Si hubo más música de carácter popular para las glosas que pudieran hacerse a partir de esta cancioncilla, Salinas no la recogió. Por otra parte, la cronología en base a fuentes documentales nos apoya: el teórico musical publicó su *De musica libri septem* en 1577 y el poeta su *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio* en 1598.

Décadas más tarde, el compositor y maestro de capilla Mateo Romero, activo en las cortes de Felipe III y Felipe IV, puso música a las décimas de Lope²⁸. El maestro Capitán hizo servir idéntica estrategia compositiva que el Fénix, es decir, recurrió al venero popular. Tomó, pues, de la música tradicional, su arranque melódico, para después glosarla armónica y contrapuntísticamente, e incluirla en un cancionero poético-musical de repertorio cortesano, como es el *Cancionero de la Sablonara*²⁹. Mateo Romero citó las cuatro primeras notas de la melodía recogida por Salinas; ciertamente un motivo musical breve, pero suficiente para la referencia musical intertextual, para el reconocimiento de la tonada popular por parte del auditorio de la época. Las ligeras diferencias rítmicas entre ambas melodías son más visuales que efectivas. Cántese la música de Salinas, tal y como el teórico indica para el pie anapesto (U U –), el cual “tiene la [sílabas] larga en tercer lugar y en el dar [del compás]”³⁰, otorgando a la semibreve doble valor que a la

²⁷ SALINAS, *Siete libros...*, p. 568.

²⁸ La misma música para cada décima y utilizando sólo las tres primeras estrofas de las cinco que escribiera Lope.

²⁹ Existe edición moderna de esta importante colección del primer cuarto del siglo XVII: *El Cancionero de la Sablonara*, ed., introd. y notas de Judith Etzion, Tamesis Books, London, 1996. El manuscrito original se halla en la Bayerische Staatsbibliothek (Munich). Existe una copia fiel de este manuscrito (s. XIX) conservada en la Biblioteca Nacional, Madrid.

³⁰ SALINAS, *Siete libros...*, p. 435.

mínima; y cántese después la versión de Mateo Romero, teniendo en cuenta que está escrita en el compás de proporción menor y que su secuencia es como sigue: pausa de mínima y semibreve imperfecta para el primer compás, y tres mínimas para el segundo. La semibreve, por ser imperfecta, tiene doble valor que la mínima, igual que en el ejemplo de Salinas, y quizá esta circunstancia haga posible que la diferencia rítmica entre ambas melodías sea tan sutil.

LA MODERNIDAD

La relación poético-musical

Hasta aquí hemos observado el índice de tradicionalidad común en la poesía y en la música de la obra que nos ocupa. Veamos ahora los rasgos técnicos y expresivos que hacen posible que las propuestas artísticas de Lope de Vega y de Mateo Romero, por separado, contengan una aire de modernidad evidente, y, en conjunto, revelen una obra de arte perfecta en su género, al unirse poesía y música en una simbiosis tan enriquecedora para la investigación científica como sugerente para la interpretación musical.

La filología ya ha investigado sobradamente la modernidad de Lope a partir de 1580. En la *Arcadia*, Morby ha señalado algunas características modernas del Fénix en base a su “fuerte personalidad” y a su “genio lírico rara vez igualado”, sin olvidar tampoco el “transcurso de unos años en que viene incubándose el barroco”³¹. Lo mismo puede decirse de la actividad de Mateo Romero, que precisamente era conocido entre sus colegas como el maestro Capitán en base a su personalidad, su liderazgo y su prestigio musical. Y también podemos asumir, sin que nos perturbe, el ligero desfase temporal que pueda haber entre el barroco literario y el musical.

Lope ensaya la introducción de versos de arte menor típicos del arte popular o tradicional en un molde renacentista como es la novela pastoril, donde abundan los metros de origen italiano. Lope ensaya y juega, y disfraza la lírica tradicional de lírica culta, de la misma manera que, en la ficción literaria, disfraza al duque de Alba en hábito del pastor Anfriso, e incluso él mismo se esconde tras la máscara del pastor Belardo. Ahí radica parte de su modernidad, pero a nosotros nos interesa enfatizar el interés del Fénix en escribir los versos que nos ocupan en décimas, porque la décima, llamada *espinela*, era una estrofa moderna, de recientísima invención, atribuida al humanista, poeta y músico Vicente

³¹ LOPE DE VEGA, *Arcadia*, p. 35.

Espinel (1550-1624)³², “quien presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas* (1591)”³³. Décadas más tarde el propio Lope, en su *Laurel de Apolo* (1630), otorgaría autoría definitiva a Espinel con estos endecasílabos: “pues de Espinel es justo que se llamen/ y que su nombre eternamente aclamen”³⁴.

Al hablar de Espinel no podemos dejar de sustraernos a hacer referencia a la personalidad artística de este hombre de letras, por lo que a la sensibilidad y conocimiento que muestra en temas poético-musicales. Cito un párrafo de su obra más importante, las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), una novela en la que se mezclan el relato picaresco, las aventuras y el fondo autobiográfico:

en las sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen, se ve cada día ese milagro [se refiere a la suspensión de los ánimos]. Los requisitos son: [lo primero] que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros³⁵.

La estructura de la *espínela* es simétrica e ideal para la expresión de los afectos poéticos de manera equilibrada y proporcionada. Como se sabe, consta de “dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la

³² JOHN GRIFFITHS, “Martínez Espinel, Vicente”, en *Diccionario de la música...*, t. 7, pp. 286-288.

³³ TOMÁS NAVARRO, *op. cit.*, p. 268.

³⁴ *Ibid.*, p. 268. En otras obras cita Lope a Espinel como autor de la décima *espínela*; por ejemplo, en *La Dorotea* (1632): “A peso de oro habiades vos de comprar un *hombrón de hecho y de pelo en pecho*, que la desapasionase destos sonetos, y destas nuevas décimas o espínelas que se usan; perdonese lo Dios a Vicente Espinel que nos trujo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra con que ya se van olvidando los instrumentos nobles”, LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. J. M. Bleca, Cátedra, Madrid, 1996, acto I, escena VII, p. 154.

³⁵ VICENTE ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M. Soledad Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972, t. 1, p. 146. (Relación III, Descanso V). También cita Espinel a Francisco Salinas: “Vi al abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad” (*ibid.*, p. 198).

primera de la final, abba-ac-cddc. De ordinario el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la segunda completa el pensamiento; la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace³⁶.

Esta disposición formal y de contenido se adapta perfectamente a la primera de las décimas que nos ocupan. No tanto a las restantes, o al menos con no tanta sutileza, lo cual justifica las palabras de Navarro Tomás: "Por supuesto, tal correlación no se ajusta siempre estrictamente a las líneas indicadas"³⁷. Comentaremos, brevemente, la propuesta artística del Fénix para esta primera décima que, recordémoslo, dice así:

¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oíllas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
Y ¿adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas;
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

En la primera redondilla se expone el tema de las quejas que desea contar el yo poético mediante una interrogación retórica muy marcada. Los dos versos de enlace lo son porque comparten con la primera redondilla esa misma figura retórica, y están dirigidos, al igual que los de la redondilla, al mismo sujeto, es decir, a la "hermosa Isbella"³⁸. La segunda redondilla consta de dos partes: los dos primeros versos responden a la interrogación de los versos de enlace y los dos últimos justifican el por qué de la interrogación de toda la primera redondilla, cerrando o concluyendo la proposición contenida en ella. Estructura perfecta para el genio lírico de Lope.

Y estructura perfecta, también, para el talento musical del maestro Capitán, como vamos a ver a continuación en la transcripción moderna³⁹. La composición está escrita a dos voces: tiple (soprano) y bajete

³⁶ T. NAVARRO, *op. cit.*, pp. 268-269.

³⁷ *Ibid.*, p. 269.

³⁸ Véase el primer verso de la cuarta décima.

³⁹ *Música barroca española. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, trans. e introd. de Miguel Querol Gavaldá, CSIC, Barcelona, 1970, p. 72.

(barítono)⁴⁰. Para nuestro propósito observaremos el tiple que es la voz que lleva la melodía principal. La música para la primera redondilla llega hasta el compás 9. En concordancia con el espíritu de la *espinela*, la música para esta redondilla es también de carácter expositivo: breves frases musicales de contenido lirismo para cada verso, con sus correspondientes cláusulas al final de cada uno de ellos. Ámbitos melódicos reducidos para cada verso; así, primer y segundo verso: cuarta justa; tercer verso: tercera menor; y cuarto verso: cuarta disminuida. En nuestra opinión, Mateo Romero no pretende aquí que la música se exprese de manera excesivamente elocuente; simplemente quiere plantear los términos del discurso poético y prefiere reservar la expresividad melódica para momentos de mayor hondura poética. Y uno de esos momentos lo constituyen los dos versos de enlace (desde la anacrusa del compás 10 hasta el compás 14). Para el primero de ellos destina el maestro Capitán un intervalo disonante prohibido por la preceptiva musical de la época y sólo aceptable en casos de dolor o tristeza, tal y como refleja el verso “¿Adónde iré, si me dejas?” El intervalo en cuestión se denomina tritono o *diabolus in musica*. Pedro Cerone⁴¹, un célebre tratadista musical italiano afincado en España, decía lo siguiente:

Tritono es dissonancia de quatro voces harto vellacas, o es una composición de tres tonos seguidos sin intermedio de semitono, que causa dureza muy difícil a la pronuncia, y es muy insufrible al oydó humano.

Y en otra parte de su tratado decía también:⁴²

todavía sepan no ser muy conveniente (en particular a dos bozes) el hazer tritono... Porque... causa mucha aspereza a los oydos muy delicados y artizados. Mas, en cosa de dolor, pasión y de lágrimas se puede usar libremente; antes usándole será hecho con juizio y arte.

Los dos versos de enlace contienen una música que fractura la dinámica expresiva de la redondilla inicial, al objeto de preparar al

⁴⁰ LUIS ROBLEDO, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, p. 90.

⁴¹ PEDRO CERONE, *El Melopeo, tractado de música teórica y práctica*, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles, 1613. Citamos por la edición facsímil de F. Alberto Gallo, Forni Editore, Bologna, 1969, p. 702.

⁴² *Ibid.*, p. 660.

oyente para la conclusión de la redondilla final. De la misma manera que Lope había dividido esta redondilla final en dos partes, el maestro Capitán utiliza idéntica disposición formal y de contenido. Los dos primeros versos (desde la anacrusa del compás 15 hasta el compás 19) requieren, por primera vez en toda la obra, una única frase musical de amplio vuelo melódico que constituye, sin duda, el punto culminante de la composición. A destacar, por encima de tono, el juego interválico de enorme fuerza expresiva sobre la palabra “vuelve”, que se canta dos veces, en un intento de invocar la benevolencia de la dama. En el verso “el mal con que me atormentas” se dan continuos intervalos de segunda menor, muy adecuados para reflejar el dolor del yo poético. Los dos últimos versos de la décima (desde la anacrusa del compás 20 hasta el final) ofrecen una doble particularidad: el primero de ellos, “que es lástima que no sientas”, se canta con la misma música que el primer verso de la décima, lo cual implica una regresión temática hábilmente ideada por el músico; y el segundo concluye la pieza de manera serena y no sin cierta resignación por parte del yo poético. Resignación que el maestro Capitán se encarga de expresar magníficamente con una simple alteración: bemolizando el Mi del bajete en el penúltimo compás, alteración que, en buena musicalidad, debemos anticipar por semitonía subintelecta desde el compás 23. La repetición del último verso sirve para afianzar el tono en el que está compuesta la obra (segundo tono con final en Sol⁴³). Conviene señalar que la primera redondilla también finaliza en Sol (compás 9) lo cual otorga a la composición una cohesión tonal que, sin duda, es también reflejo de la cohesión poética y estructural característica de la décima *espinela*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De la misma manera que se observan rasgos estilísticos que hacen patente la modernidad en los versos de Lope que hemos comentado, también en la música de Mateo Romero están presentes diversos aspectos novedosos de la técnica musical de la época. Desde una interválica al servicio de la expresividad melódica, hasta una flexibilidad y variedad rítmicas más acorde con el sistema acentual del verso en romance que no con la doctrina cuantitativa de la métrica grecolatina que Salinas

⁴³ Véase PABLO NASSARRE, *Fragmentos musicales*, Imprenta Real de Música, Madrid, 1700. Citamos por la edición facsimil de Álvaro Zaldívar Gracia, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 61-62: “P[regunta]. ¿Cómo se punta el segundo tono? R[espuesta]. Con claves bajas, teniendo bemol y feneciendo el bajo en Gesolreut”.

ejemplificaba con maestría en su afán didáctico y humanista. Desde una proximidad evidente a la tonalidad moderna en detrimento del arcaísmo de la modalidad antigua en el testimonio recogido por Salinas, hasta una sensibilidad especial para expresar musicalmente el sentido del texto poético. Podrían hallarse, sin duda, más aspectos técnicos y estéticos que comentar, pero las limitaciones de espacio nos obligan a poner punto final a nuestra tarea de carácter interdisciplinario. Precisamente desde esta metodología también nos hemos podido aproximar a esa realidad artística poético-musical para aquilatar con mayor precisión el binomio tradición-modernidad presente en la canción que hemos estudiado, pero que, sin duda, se halla también en otras obras del romancero lírico español de la Edad de Oro.

MARIANO LAMBEA

*CSIC. Departamento de Musicología
Barcelona, España*